

ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA UNA LIMOSNA POR AMOR DE DIOS DE
AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ; BASE Y SUSTENTO DE UNA PROPUESTA
INTERPRETATIVA

JHEISON FELIPE LÓPEZ VALENCIA

JORGE IVÁN TANGARIFE RÍOS

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN MÚSICA

2019

ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA UNA LIMOSNA POR AMOR DE DIOS DE
AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ; BASE Y SUSTENTO DE UNA PROPUESTA
INTERPRETATIVA

JHEISON FELIPE LOPEZ VALENCIA

JORGE IVÁN TANGARIFE RÍOS

Trabajo de grado para optar el título de licenciado en música

Director

Alejandro Montoya

Maestro en Música

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

PEREIRA

2019

CONTENIDO

Contenido	
1. CARACTERIZACIÓN	7
1.1. Compositor	7
2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	9
3. PREGUNTA	10
4. OBJETIVOS	11
4.1. General	11
4.2. Específicos	11
4.3 Propósitos	11
5. MARCO REFERENCIAL	13
5.1 Estado del arte	13
6. MARCO TEÓRICO	16
6.1. Contexto histórico	16
6.3. Su última gran obra	18
6.4. Análisis musical	18
6.4.1. Melodía	19
6.4.2. Armonía	19
6.4.2.1 Tonalidad	19
6.4.3. Ritmo	19
6.5 El Trémolo	20
7. METODOLOGÍA	21
7.1. Procedimiento	21
7.1.1. Contexto de la obra	21
7.1.2. Medios de recolección de información	21
7.1.3. Sobre su aplicación.....	21

7.1.4. Herramientas de sistematización	21
7.1.5. Análisis musical	21
7.1.6. Ejercicios	22
8. RESULTADOS	24
8.1 Análisis formal	24
8.2. ANÁLISIS ARMÓNICO	34
8.3.2. La melodía en relación con el discurso	46
8.4. ANÁLISIS RÍTMICO	48
8.5 Análisis técnico	50
8.5.2. Mano derecha	52
9. CUADRO COMPARATIVO DE INTÉRPRETES	57
10. PROPUESTA INTERPRETATIVA	61
11. DISCUSIÓN DE RESULTADOS	65
13. BIBLIOGRAFÍA	68
14. GLOSARIO	69
15. LISTA ANEXOS	73

LISTA DE TABLAS

	Pág.
TABLA 1 ANÁLISIS FORMAL.	24
TABLA 2 ANÁLISIS ARMÓNICO PERIODO 1	34
TABLA 3 ANÁLISIS ARMÓNICO PERIODO 1	34
TABLA 4 ANÁLISIS ARMÓNICO PERIODO 2	35
TABLA 5 ANÁLISIS ARMÓNICO FRASE “A(B)”	37
TABLA 6 ANÁLISIS ARMÓNICO FRASE “B (B)”	37
TABLA 7 ANÁLISIS ARMÓNICO FRASE “A(C)”	38
TABLA 8 ANÁLISIS ARMÓNICO FRASE “B(C)”	39
TABLA 9 ANÁLISIS ARMÓNICO CODA	40
TABLA 10 ORNAMENTOS	41
TABLA 11 COMPARACIÓN DE INTERPRETACIONES	57

LISTA DE FIGURAS

	pág.
FIGURA 1. EL TRÉMOLO. FINALE (2019).....	20
FIGURA 2. METODOLOGÍA. WORD (2019)	23
FIGURA 3. ANÁLISIS FORMAL, INTRODUCCIÓN, SECCIÓN A. PAINT (2019)	25
FIGURA 4 ANÁLISIS FORMAL, SECCIÓN A, SECCIÓN B. PAINT (2019).....	26
FIGURA 5. ANÁLISIS FORMAL, SECCIÓN B , SECCIÓN C, CODA. PAINT (2019).....	27
FIGURA 6. ANÁLISIS FORMAL. FINALE (2019).	28
FIGURA 7. ANÁLISIS FORMAL PARTE A. PAINT (2019).	29
FIGURA 8. ANÁLISIS FORMAL SEGUNDO PERIODO PARTE A. PAINT (2019).....	30
FIGURA 9. ANÁLISIS FORMAL SECCIÓN B. PAINT (2019).....	31
FIGURA 10. ANÁLISIS FORMAL, SECCIÓN C, SEMIFRASES. PAINT (2019).....	32
FIGURA 11. ANÁLISIS FORMAL, SECCIÓN C, CODA. PAINT (2019).....	33
FIGURA 12. ANÁLISIS MELÓDICO. FINALE (2019)	43
FIGURA 13 ANÁLISIS MELÓDICO. FINALE (2019).	44
FIGURA 14FIGURA 14. ANÁLISIS MELÓDICO. FINALE (2019)	45
FIGURA 15. DIAGRAMA DE FIGURACIÓN RÍTMICA. FINALE Y PAINT (2019).....	48
FIGURA 16. ANÁLISIS RÍTMICO. FINALE (2019).	49
FIGURA 17. ANÁLISIS RÍTMICO. FINALE (2019).	49
FIGURA 18. ANÁLISIS RÍTMICO. FINALE (2019).	50
FIGURA 19 ANÁLISIS TÉCNICO. FINALE (2019).....	51
FIGURA 20. ANÁLISIS TÉCNICO. FINALE (2019).....	51
FIGURA 21. EJERCICIOS RECOMENDADOS. FINALE (2019).....	54
FIGURA 22. EJERCICIOS RECOMENDADOS. FINALE (2019).....	54
FIGURA 23. EJERCICIOS RECOMENDADOS. FINALE (2019).....	55
FIGURA 24. EJERCICIOS RECOMENDADOS. FINALE (2019).....	55
FIGURA 25. EJERCICIOS RECOMENDADOS. FINALE (2019).....	56

1. CARACTERIZACIÓN

1.1. Compositor

Agustín Pío Barrios Mangoré fue un guitarrista y compositor paraguayo de origen guaraní, nacido en San Juan Bautista de las Misiones el 5 de mayo de 1885 y fallecido en San Salvador, El Salvador el 7 de agosto de 1944.

También conocido como «Nitsuga Mangoré» es reconocido como uno de los grandes maestros de la guitarra clásica a nivel latinoamericano y a nivel mundial.

Compuso sinnúmero de obras; la mayor parte basadas en cantos y danzas latinoamericanas como el chôro, la cueca, la milonga, el tango y otros.

1.2. Su última composición

Se encuentra entre una de las piezas más tocadas y difundidas de este compositor actualmente. Es una obra tremolada para guitarra clásica compuesta en el año de 1.944 en San Salvador.

Las diferentes historias que se tejen alrededor del título de esta obra están asociadas con la sorpresiva muerte de Mangoré, suceso que no le permitió darle un nombre a esta, su última composición terminada un mes antes de su deceso. De ahí que existan variadas acepciones para referirse a la pieza: Canto a Polimnia sugerido por José Cándido Morales, Juan de Dios Trejo sugirió *Una Limosnita por Amor de Dios*, José Roberto Bracamonte sugirió El Gran Trémolo y algunos coincidieron en llamarla El último Canto.

La versión propuesta por Juan de Dios Trejo es quizá la más difundida y hace mención del momento en que una ancianita tocó la puerta para solicitar una limosna mientras Mangoré daba clases a su discípulo José Cándido Morales. Los golpes a su puerta inspiraron la obra que más tarde tomaría el nombre de *Una limosna por el amor de Dios*.

Es importante mencionar que *Una Limosnita por Amor de Dios* será el título designado para el desarrollo de este trabajo.

La versión narrada por José Cándido Morales en su libro Agustín Barrios Mangoré, Genio de la Guitarra, página 67, es diametralmente opuesta a la anterior, pues nos dice que la motivación inicial que inspiró esta obra no está asociada a un hecho extra musical: *"Un día del mes de junio de 1944 cuando me tocaba ejecutar la lección Parras del Moral, me dijo el maestro súbitamente: 'Morales, quiero que escuche el trémolo que estoy componiendo', en el acto comienza a ejecutarlo y para no alargar lo ejecutó tres veces. Cuando concluyó le contesté: '¡Qué obra más bella; única en la historia de la guitarra! ¿En qué se inspiró maestro?'. 'En ningún objeto o persona exterior. La inspiración me nació libre de la influencia de este mundo'".*

1.3. Población

Este proyecto va dirigido a los estudiantes del área de guitarra del programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, como recurso bibliográfico para incentivar el estudio del trémolo y el abordaje de esta pieza en particular.

2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Una Limosnita por Amor de Dios; una obra maestra de la música en general, dulce para cualquier oído sin distinciones de clase social o nivel de educación. Es música de un carácter académico de alto nivel técnico, interpretada por grandes y reconocidos maestros de este instrumento, tales como David Russell, Ana Vidovic, John Williams; ya que para interpretar esta obra no solo se necesita una refinada técnica en la ejecución del trémolo, sino que también se requiere de una desarrollada capacidad interpretativa para plasmar los sutiles matices expresivos de la melodía y sentimientos que sirvieron de inspiración en el compositor para la creación de esta obra.

Además del gran valor musical, su riqueza técnica constituye un valor agregado, ya que requiere años de trabajo para dominar y alcanzar un buen equilibrio en el sonido que producen los dedos involucrados sobre la cuerda. Se requiere de finos y precisos movimientos muy constantes y, por ende; de una mano derecha bien fortalecida muscularmente.

El estudio del trémolo está implícito en el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira; sin embargo, dicha técnica, no se desarrolla lo suficiente como para lograr abordar la obra ya mencionada.

El objetivo principal de este trabajo es incentivar el estudio del trémolo y el desarrollo de un material que sirva de preparación para abordar la obra *Una limosnita por amor de Dios*.

3. PREGUNTA

¿Cómo puede el análisis de la obra *Una limosnita por amor de Dios* de Agustín Pío Barrios Mangoré, favorecer una propuesta interpretativa que sirva de referente a los estudiantes de guitarra vinculados a la Escuela de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira?

4. OBJETIVOS

4.1. General

Describir la realización del análisis musical de la obra para guitarra “*UNA LIMOSNITA POR EL AMOR DE DIOS*” de Barrios, como base para una propuesta de interpretación.

4.2. Específicos

- Realizar el análisis FORMAL, de la obra “*una limosnita por el amor de Dios*” de Agustín Pío Barrios.
- Realizar el análisis ARMÓNICO de la obra “*una limosnita por el amor de Dios*” de Agustín Pío Barrios.
- Realizar el análisis MELÓDICO de la obra “*una limosnita por el amor de Dios*” de Agustín Pío Barrios.
- Relacionar los aspectos formal, armónico, melódico con el contexto histórico de la obra.
- Comparar diferentes versiones grabadas de la obra “*una limosnita por el amor de Dios*” de Agustín Pío Barrios.
- Favorecer el estudio del trémolo como un elemento de la técnica que requiere un tratamiento especial por parte de los estudiantes de guitarra del programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

4.3 Propósitos

- Promover el estudio del trémolo tomando como referente el análisis de una obra con esta característica técnica, ya que todo estudiante de guitarra debería conocerlo, practicarlo y dominarlo.

- Apoyar el proceso formativo de los estudiantes de la cátedra de guitarra clásica por medio de un material bibliográfico en el que los estudiantes puedan contar con una herramienta que les sirva para depurar de una manera más eficaz esta técnica.
- Sugerir algunos ejercicios y recomendaciones para una correcta y efectiva ejecución de la técnica del trémolo.

5. MARCO REFERENCIAL

Las tesis que a continuación se presentan, son de diferentes niveles académicos; doctorado, maestría y pregrado. De estos trabajos; los de maestría y doctorado fueron extraídos de la web, en donde fueron publicados por las páginas “<https://riunet.upv.es>” y “<https://repository.javeriana.edu.co>”, mientras que la tesis de pregrado fue compartida personalmente por Juan Daniel Padilla, egresado del programa Licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

5.1 Estado del arte

Tesis Doctoral: “Un Modelo Teórico en Torno a la Interpretación Musical: hacia la Construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento

Complejo” 2013

Julio César Jiménez Moreno. Universidad politécnica de valencia. España.

“Tesis doctoral presentada como la continuación de una tesis de maestría propuesta en la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2009. El objetivo de este trabajo consiste en realizar una fundamentación teórica de carácter epistemológico y documental que tiende a formular una metodología para el estudio de la guitarra, con características holístico-transdisciplinarias; tomando como eje vertebral la asimilación de conceptos del alto rendimiento deportivo al aprendizaje procedimental en la guitarra, el análisis integrado del repertorio musical a partir de un ejercicio comprensivo y la articulación interdisciplinaria-transdisciplinaria de diferentes corrientes de pensamiento en torno a la interpretación musical”¹.

¹JIMÉNEZ, Julio César. Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo (En línea). Doctorado en música. Valencia, España. Universidad Politécnica de Valencia. Comunicación Audiovisual, 2013. p. 9. mayo 2013. Disponible en internet: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/38760/JIM%c3%89NEZ%20->

Analizando lo anteriormente propuesto por esta tesis de doctorado, se puede inferir que para la interpretación de una pieza musical no solo en la guitarra sino en cualquier instrumento, se requiere desde una madurez en el desarrollo muscular, tanto para evitar lesiones como para la correcta ejecución de la misma. Por tanto, los ejercicios preparativos propuestos en este trabajo de grado están encaminados a cumplir con los fines antes mencionados, incluyendo también la afinación de movimientos específicos requeridos en la ejecución del trémolo.

Trabajo de maestría “Análisis interpretativo de la catedral de Agustín barrios” 2014.

Luis Enrique Forero Acero. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá Colombia.

El análisis propuesto por este autor está enfocado en la apreciación de la forma de la obra de Agustín Barrios Mangoré y su desarrollo armónico.

“Este análisis hace evidente el hecho de que Mangoré estaba altamente influenciado por las corrientes estéticas europeas del momento; tanto en la forma, como también en la estructura armónica, según nos dice el autor del proyecto: “Este análisis permite acercarse a un autor que tomaba factores de su entorno para inspirarse, pero que nunca dejaba de lado sus conocimientos musicales, por el contrario hacía gran uso de su amplio abanico de conocimientos para materializar las ideas que provenían de su impresionante y original imaginación”².

A pesar de la influencia que tuvo Mangoré de la escuela clásica europea, pudo valerse de este factor para enriquecer el folclore paraguayo y latinoamericano. Gracias a esto, su música es un referente en el mundo de la guitarra clásica.

%20Un%20modelo%20te%3b%3brico%20en%20torno%20a%20la%20interpretaci%3b%3bn%20musical%3a%20hacia%20la%20construcci%3b%3bn%20de%20una%20me....pdf?sequence=1&isAllowed=y .

²FORERO, Acero, Luis Enrique. Análisis interpretativo de la catedral de Agustín barrios (en línea) Carrera de estudios musicales. Bogotá, Colombia. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de artes, 2014. Disponible en internet: <https://docplayer.es/71183302-Analisis-interpretativo-la-catedral-agustin-barrios-luis-enrique-forero-acero.html>

Proyecto de pregrado: “Análisis musical de la “Suite Popular Brasileira” de Heitor Villalobos: un diálogo entre lo tradicional y lo clásico”. 2016

Juan Daniel Padilla Pinto. Universidad Tecnológica de Pereira. Colombia.

Este trabajo de análisis musical pretende servir de apoyo bibliográfico, para que los estudiantes de guitarra del programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira puedan ejecutar esta obra con mayor conocimiento de los componentes estilísticos y compositivos que ella posee.

Juan Daniel Padilla destaca en su proyecto la simbiosis entre los ritmos autóctonos de su cultura y las estructuras musicales provenientes de Europa, que Villalobos hace en su música, pues “A lo largo de la historia se puede ver cómo músicas propias de una nación son adoptadas por compositores de otras naciones, quienes les añaden aspectos muy intrínsecos de sí mismos y de sus culturas”, lo cual se ve reflejado en los títulos de cada movimiento de esta suite:

- 1- Mazurka-Choro.
- 2- Schottisch-Choro.
- 3- Valsa-Choro.
- 4- Gavotta-Choro.
- 5- Chorinho.

6. MARCO TEÓRICO

6.1. Contexto histórico

República de Paraguay es un país ubicado en la parte sur del continente americano, cuyas lenguas oficiales son el español y el guaraní.

“Durante el período precolombino estuvo habitado por pueblos indígenas de los grupos tupí-guaraníes y mataco-guaicurú. Su cultura es el resultado de la mezcla entre las costumbres hispánicas y la herencia de las tribus que habitaron estos territorios en la época precolombina. La llegada de los españoles marcó el inicio del dominio hispánico de este territorio hasta el siglo XIX.El 15 de mayo de 1811 se libera de la opresión de los conquistadores españoles, siendo el tercero de América Latina en lograrlo”³.

Actualmente cuenta con un sistema político democrático con una fe gobierno de República presidencialista.

6.2. Agustín Pío Barrios Mangoré

Paraguay, nacido en la ciudad de San Juan Bautista Misiones el 5 de mayo de 1885.

Crece en una familia con gran aprecio por la música, Su padre Doroteo gozaba de una vasta cultura y era guitarrista aficionado. Su madre Doña Martina se desempeñaba como educadora en una escuela de niñas y era aficionada al teatro. Agustín se juntó con sus siete hermanos y formaron una agrupación musical llamada “Orquesta Barrios”, en donde Agustín tocó hasta los trece años de edad.

Empezó sus estudios formales de guitarra en el Instituto Paraguayo con el maestro Gustavo Sosa Escalada, quien lo aproximó al conocimiento de las obras de maestros como Francisco Tárrega, Dionisio Aguado y Fernando Sor y quien

³Fundación wikipedia. Paraguay (En línea). Wikipedia enciclopedia libre. San Francisco, California. 10 de agosto del 2019. párrafo 3. Disponible en internet: <https://es.wikipedia.org/wiki/Paraguay>.

propicia su traslado a la ciudad de Asunción para continuar sus estudios en el Colegio Nacional de la Capital.

Su primera presentación en el Colegio Nacional de la Capital fue en 1907. Un año después ya era conocido en todo el país a través de sus actuaciones como solista y como guitarrista acompañante musicalizando los poemas que su hermano, el poeta Francisco Martín Barrios recitaba.

Su primer concierto internacional se llevó a cabo en Argentina en 1910; año que marca el inicio de un largo recorrido por los diferentes países latinoamericanos como Uruguay, Brasil y Chile, período en el cual compuso varias de sus obras más importantes como La Catedral, el Allegro Sinfónico y varios estudios, preludios, valeses y mazurcas.

Su obra suele situarse en el romanticismo tardío, aunque sus conocimientos teóricos le permitieron componer en varios estilos, combinando estos con los tipos de música propios de su cultura; de ahí que la mayor parte de sus composiciones están basadas en cantos y danzas latinoamericanas como el chôro, la cueca, la milonga, el tango y otros.

6.3. Su última gran obra

Se ha convertido en uno de los trémolos para guitarra más tocados, junto con Recuerdos de la Alhambra del guitarrista español Francisco Tárrega.

Es una obra tremolada para guitarra clásica compuesta en el año de 1944 en San Salvador.

Las diferentes historias que se tejen alrededor del título de esta obra están asociadas con la sorpresiva muerte de Mangoré, suceso que no le permitió darle un nombre a esta, su última composición terminada un mes antes de su deceso. De ahí que existan variadas acepciones para referirse a esta pieza: Canto a Polimnia sugerido por José Cándido Morales, Juan de Dios Trejo sugirió Una Limosnita por Amor de Dios, José Roberto Bracamonte sugirió El Gran Trémolo, algunos coincidieron en llamarla El último Canto, pero Una Limosnita por Amor de Dios es quizá la más difundida.

6.4. Análisis musical

Existen dos formas de análisis: hermenéutica y formalista; cada una de ellas tiene un enfoque diferente y prioriza algunos factores más que otros. La interpretación hermenéutica pone énfasis en métodos interpretativos de evaluación tanto de los contextos histórico, social y estético, como del material musical de la composición. En la interpretación hermenéutica, el analista hace un estudio rígido y meticuloso a partir de ideas o hipótesis propias que podrían ser a veces más intuitivas que conscientes.

En contraste, la interpretación formalista centra su análisis en las funciones melódica, armónica, contrapuntística y rítmica de una composición, así como en todos sus elementos estructurales, a pequeña o gran escala”⁴. Se basa en técnicas de análisis y compositivas ya establecidas, lo que la hace más puntual y concreta.

⁴ LATHAM, Alison. En: diccionario Oxford de la música. 2008. pag; 75.

6.4.1. Melodía

Es una línea de sonidos provenientes de una escala o modo, escrito a manera de discurso que por lo general trata de comunicar un pensamiento o sentimiento. “Mientras que el lenguaje hablado es una forma de comunicación, en todas las culturas humanas la melodía ha servido como una forma de expresión emocional.

6.4.2. Armonía

Hace referencia a la combinación de diferentes notas que se emiten al mismo.

Su función se basa en el acompañamiento de una melodía principal, pero también es la relación que pueden tener varias melodías ejecutadas al mismo tiempo, lo que se conoce como contrapunto.

6.4.2.1 Tonalidad

Es una manera de utilizar las notas o grados de una escala particular; mediante el establecimiento de relaciones entre estas notas o grados, denominado Sistema Tonal. En este sistema de jerarquías, existe una nota que funciona como eje y otras que componen la estructura que giran alrededor de este. Esta nota central se denomina Tónica y según Walter Piston (Armonía), se encuentra “soportada, de una forma u otra, por todas las demás notas”⁵.

En el enfoque tradicional, la tonalidad se ha utilizado en la música desde la Europa del siglo XVII.

6.4.3. Ritmo

Este concepto se refiere a la relación temporal de los sonidos, el intervalo de tiempo que los separa y las ideas que surgen a partir del uso del silencio y sonido. Constituye el esqueleto de la música y crea la sensación de movimiento.

⁵ PADILLA, Juan Daniel. En: Análisis musical de la “suite popular brasileña”. Pinto, 2016. p.36.

6.5 El Trémolo

La palabra trémolo se refiere a la repetición de una misma nota de forma consecutiva en semicorcheas o en fusas. Es una técnica utilizada por lo general en forma de adorno en cualquier instrumento, pero adquiere un mayor protagonismo en la guitarra por el efecto de perdurabilidad o de continuidad de la nota. El Trémolo se representa gráficamente de dos maneras:



Para nuestro caso práctico se usará la primera opción; no obstante, la partitura original aparece escrita en notación real.

La mecánica del trémolo en la guitarra funciona por lo general tocando la primera nota de las cuatro semicorcheas o la primera y la quinta de las ocho fusas con el pulgar; las otras tres del grupo hacen la melodía con los dedos anular, medio, índice, lo que da como resultado el siguiente orden: “p a m i”.ej:

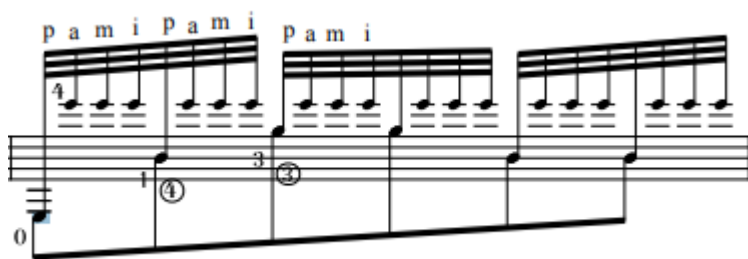


Figura 1. El trémolo. Finale (2019)

7. METODOLOGÍA

Este trabajo es de tipo cualitativo y descriptivo, ya que se enfoca en la extracción, ordenamiento y posterior análisis de la información que se encuentra implícita en la obra.

7.1. Procedimiento

7.1.1. Contexto de la obra

Realizar una investigación de los datos relacionados en los sucesos o situaciones involucradas que pudieron haber desencadenado la inspiración para que Agustín Pío Barrios Mangoré compusiera su última pieza; todo esto por medio del uso de las *Tics* o material bibliográfico.

7.1.2. Medios de recolección de información

Se recolecta por medios de herramientas *Tic* y consultas a diferentes libros expuestos en la bibliografía.

7.1.3. Sobre su aplicación

Se aplicará según lo estipulado en un cronograma de actividades y análisis financiero.

7.1.4. Herramientas de sistematización

Por medio de software, tales como Microsoft Office y Finale.

7.1.5. Análisis musical

-La obra se analiza desde varios aspectos importantes; formal, armónico, melódico, rítmico y técnico; para lo cual se tendrán en cuenta la división de la obra en partes de manera que se pueda aclarar cuál es el inicio de la obra, su desarrollo y su conclusión.

-Se reconoce la forma musical como está constituida la obra, al igual que se discriminan las diferentes estructuras más pequeñas de las que se compone cada parte de esta pieza, tales como *períodos, frases y semifrases*.

-Se reconocen los patrones rítmicos que se repitan en la obra, aquellos que cobran más importancia sobre los demás y se vuelven característicos en la pieza.

-Se analizan las relaciones armónicas en comparación con los factores rítmico y melódico, enlazando así toda la información para luego sacar conclusiones respecto a la composición.

-Se discrimina el motivo melódico principal y se resaltan sus diferentes reapariciones en su estado natural o transformado.

-Se hace una descripción técnica de ambas manos, con respecto a dificultades en la ejecución de la pieza. De ser necesario, también se hará cambios en las digitaciones.

7.1.6. Ejercicios

Se hace la recomendación de algunos ejercicios de estudio diario y consejos que pueden servir de ayuda para aquellos que quieran abordar esta o cualquier obra que contenga la técnica TRÉMOLO. Estos ejercicios y consejos son extraídos de diferentes fuentes las cuales pueden ser bibliográficas, dados por otros guitarristas o de conclusiones hechas por el mismo autor de este trabajo.

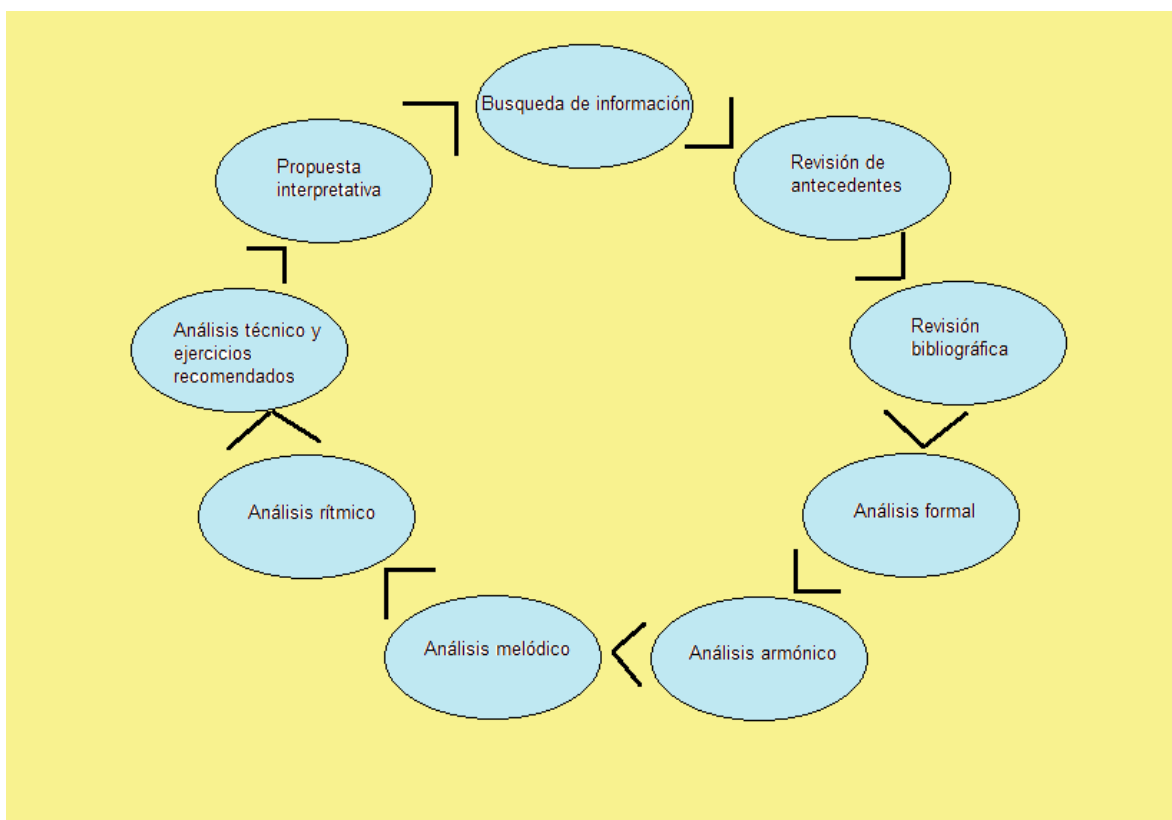


Figura 2. Metodología. Word (2019)

8. RESULTADOS

8.1 Análisis formal

La obra *Una Limosnita por Amor de Dios* del maestro Mangoré está conformada por una *introducción*, las secciones *A*, *B*, *C*, contrastantes entre sí, y una *Coda*. Cada una de estas secciones inicia en distinta tonalidad; en las que *B* y *C* presentan una transformación armónica a manera de modulación con respecto a la parte *A* que es la que posee la tonalidad inicial.

Tabla 1 Análisis formal.

Estructura formal					
Partes	Introducción	Sección A	Sección B	Sección C	Coda
Compases	1 al 2	3 al 38	39 al 55	56 al 71	73 al 80

Nota: Creación propia.

Andantino

am i am i am i

III

III

III

V

III

IV

III

III

III

Introducción Sección A

Figura 3. Análisis formal, introducción, sección A. Paint (2019)

IX

III V

II

II VII VI

VII

VII

XII

X IX VII

Sección A Sección B

Figura 4 Análisis formal, sección A, sección B. Paint (2019)

Sección B Sección C Coda

Figura 5. Análisis formal, sección B, sección C, Coda. Paint (2019)

Introducción

Inicia en la tonalidad de Em. Representa el acompañamiento en forma de arpeggio durante dos compases, lo que podría considerarse como motivo principal debido a su repercusión en toda la pieza. Se ha dicho que esta introducción hace alusión a

los suaves golpecitos en la puerta, y que esto sirvió como fuente de inspiración para la composición de la obra.



Figura 6. Análisis formal. Finale (2019).

Parte o Sección A.

La parte A esta precedida por una corta *introducción* de dos compases, según se mencionó anteriormente.

La parte A, cuya tonalidad es Em, va desde el compás número 3 hasta el compás 38, para un total de 36 compases. Esta primera parte de la obra está a su vez dividida en dos periodos; el primero va desde el compás número 2, hasta el compás número 18, comprende dos frases, cada una de ocho compases, en donde la primera es la exposición del tema (a) y la segunda su respectiva respuesta (b). También se le conoce como periodo compuesto.

The image displays a musical score for a piece titled "Andantino" in 3/4 time. The score is written for piano (p) and includes vocal lines with lyrics "a m i a m i a m i". The tempo is marked "Andantino". The score is divided into measures, with measure numbers 5, 8, 11, 14, and 17 indicated. Formal analysis markings are present: a blue bracket labeled 'a' spans measures 4-6, a green bracket labeled 'b' spans measures 10-11, and a blue bracket labeled 'IV' spans measures 17-18. Roman numerals I, III, and IV are used to denote sections of the music. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The vocal part consists of a simple melody with lyrics. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Figura 7. Análisis formal Parte A. Paint (2019).

El segundo periodo de la parte A, se extiende desde el compás 19 hasta el 38. Este periodo también se compone de dos frases, pero diferenciándose del periodo anterior por contener una forma irregular, ya que la primera frase cuenta con 8 compases, mientras que la segunda con 12 compases. El segundo periodo de la parte A se corresponde con la exposición del primer periodo, para luego ser resuelto con una frase diferente que, además, se divide en tres semifrases de 4

compases.

Figura 8. Análisis formal segundo periodo parte A. Paint (2019).

Parte B

En la segunda parte de la obra encontramos que la tonalidad ha mutado a la región de la dominante, cambiando de Em a Bm, marcando una diferencia entre las secciones A y B.

La sección *B* que va desde el compás 39 al compás 55 abarcando 17 compases, se divide en dos frases asimétricas: La primera, “*a(B)*” va desde el compás 39, al compás 46 (8 compases). La segunda frase “*b(B)*”, va desde el compás 47 al compás 55 (9 compases). Este tipo de frases irregulares son características propias del estilo romántico, tratadas por el maestro Barrios en esta obra.

Figura 9. Análisis formal Sección B. Paint (2019).

Sección C

En esta sección de la obra, la armonía ha sufrido una nueva transformación tonal al empezar en la homónima de la tonalidad inicial; es decir, pasando de Mi menor

Tanto en la frase “ $a(C)$ ” como en la frase “ $b(C)$ ” se puede hacer una división de dos semifrases. Una vez hecha esta división encontramos que ambas inician de la misma manera y se mantiene esta igualdad durante tres compases, solo hasta el cuarto compás hay una diferencia en el que “ $a(C)$ ” va al sexto grado de la tonalidad, mientras que “ $b(C)$ ” va al tercer grado de la tonalidad, de ahí ambos motivos tiene una culminación diferente en la segunda sémifrase.

The musical score for 'El vals de la luna' is presented in a single system with ten staves, numbered 56 to 65. The score is annotated with Roman numerals (IV, V, IX, VII, I, VI, II) and colored boxes (orange and purple) to highlight specific musical motifs. The orange boxes highlight measures 56-58, 60-62, and 64-66, which are labeled as 'motivo repetido' (repeated motif). The purple boxes highlight measures 59-61 and 63-65, which are labeled as 'cuarto compas diferente' (fourth measure different). The score is in 3/4 time and features a melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

Figura 10. Análisis formal, sección C, semifrases. Paint (2019).

Por último, cuenta con una Coda de 9 compases con la que se finaliza la obra.

The image displays a musical score for section C and the Coda, with various formal analysis annotations. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood is marked as *ritardando poco a poco* at the end of the section.

Section C:

- Measures 56-58: Annotated with a yellow bracket and the label **a(C)**.
- Measures 59-61: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 62-64: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 65-67: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 68-70: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 71-73: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 74-76: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 77-79: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.

Coda:

- Measures 80-82: Annotated with a green bracket and the label **Coda**.

Formal Analysis Annotations:

- Measures 56-58: Annotated with a yellow bracket and the label **a(C)**.
- Measures 59-61: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 62-64: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 65-67: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 68-70: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 71-73: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 74-76: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 77-79: Annotated with a yellow bracket and the label **b(C)**.
- Measures 80-82: Annotated with a green bracket and the label **Coda**.

Figura 11. Análisis formal, sección C, Coda. Paint (2019)

8.2. ANÁLISIS ARMÓNICO

Tabla 2 Análisis armónico periodo 1

PERIODO 1 (A)								
FRASE a (A)								
FUNCIÓN O ACORDE	t	t6	s7	ii6/5(b5)	Fr4/3	-D -vi7(b5)mel. -D6	t sus4	t
COMPÁS	3	4	5	6	7	8	9	10

Nota: Creación propia (2019)

La sección A cuya tonalidad es Mi menor (Em) inicia su tema principal en el tercer compás, en el cual la función armónica corresponde a la tónica. En el siguiente compás va la misma función tonal en una inversión a modo de permutación, luego en el compás 6 se dirige a la subdominante en forma de acorde de séptima, seguido del segundo grado de la tonalidad que corresponde a un acorde menor con séptima y quinta bemol, que luego se transforma en un acorde *francés* en segunda inversión por medio de la alteración de la tercera del acorde (compás 7). A continuación, el acorde de dominante configura brevemente la cadencia mediante un movimiento armónico que abarca los compases 8, 9 y 10. El acorde de paso que se forma en el segundo tiempo del compás 8 es resultado del movimiento ascendente del segundo tetracordio de la escala menor melódica, el cual nos da un acorde de sexto grado melódico. En el compás 9 ocurre la resolución cadencial sobre el acorde de tónica de Em en estado fundamental, con un La que está justificada como apoyatura melódica, cerrando así la *primera frase* en el compás 10.

Tabla 3 Análisis armónico periodo 1

	PERIODO 1 (A)							
	Frase b (A)							
Función o acorde	VI6	D7/F	F6	F6	F6/5	ii6/5(b5)	ii7(b5)	D4/3
Compás	11	12	13	14	15	16	17	18

Nota: Creación propia (2019)

Empezando esta frase en el compás 11 nos encontramos en los dos primeros tiempos del compás con un acorde mayor de sexto grado en primera inversión. en el tercer tiempo un acorde de cuarto grado con la fundamental en el bajo y la tercera en la melodía. Seguido a esto en el compás número 12 aparece en el bajo la quinta nota de la tonalidad, pero medio tono abajo (Bb) y en el resto del compás se termina de formar un acorde en forma de dominante, pero se vuelve muy peculiar dicha función, ya que en el compás 13 se toma como la tonalización de F mayor, manteniendo un retardo en la melodía, haciendo la quinta del acorde anterior, para dar la sensación de que no ha resuelto aún. No es sino hasta el compás 14 que hace el mismo acorde de una manera estable, al hacer la fundamental en la melodía y luego repite nuevamente el mismo acorde en el compás 15, pero ahora como uno de séptima. Luego en el compás 16 se presenta un acorde de segundo grado con séptima en primera inversión que nos conduce a un acorde de dominante, pero conservando aún el retardo en la melodía, proveniente de un compás anterior, aparece después una dominante con séptima en segunda inversión de la dominante en el compás 18 y que será la encargada de culminar la frase “a(A)”.

A partir del compás 19 se vuelve a repetir la frase “a (A)” con una pequeña variación en el tercer tiempo del penúltimo compás en el que se hace la tercera y la séptima de la dominante siete de la tonalidad y en el último compás solo cambia el orden de algunas notas sin alterar la función de tónica. Esta es la primera frase del periodo 2.

Tabla 4 Análisis armónico periodo 2

PERIODO 2 (A)												
FRASE C												
Función o acorde	vii.dism/S	-D7/S -S	s	<u>DDvii.dism/III</u> <u>-DD/III</u>	-III6/4	D7/III	D6/4/III -III	-VII6 -III <u>-ii/Dm</u>	-Dm6 <u>-ii/Dm</u>	-D6/4 <u>-ii/Dm</u>	-D6/4 <u>-ii/Dm</u>	Dm
Compás	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38

Nota: Creación propia (2019)

La segunda parte del periodo dos de la sección *A* es una nueva frase identificada como *c* ("*A*"). Está dividida en tres semifrases de cuatro compases cada una. Es una frase con una característica modulante y cuenta con acordes un poco más coloridos.

La frase "*c* (*A*)" inicia en el compás 27 con un acorde disminuído que direcciona la cadencia a la región de la subdominante de la tonalidad;

El giro armónico inusitado del compás 30 con un acorde alemán del tercer grado anuncia la resolución armónica en la tonalidad de Sol mayor que es la relativa mayor de la tonalidad original; situación que se evidencia en el compás 31 mediante el uso del acorde cadencial de tónica en segunda inversión K6/4, para resolver definitivamente en Sol mayor sobre el tercer tiempo del compás 33 por efecto del retardo melódico de la nota Do que ocupa los dos primeros tiempos de dicho compás.

Súbitamente, sin perder el impulso que trae la melodía, el compás 34 prepara el retorno a la tonalidad de Si menor a manera de puente entre esta y la tercera semifrase, cuya armonía podría entenderse como acordes encadenados en relación funcional Dominante-Tónica, así: D-G en tiempos 1 y 2 del compás 34, C#dim-Bm tercer tiempo del compás 34 y dos primeros tiempos del compás 35, C#dim-Bm tercer tiempo del compás 35 y dos primeros tiempos del siguiente compás y así sucesivamente hasta alcanzar el compás 38 en el cual se afianza la tonalidad. Aparece Bm en el último compás de esta semifrase para marcar la culminación de la frase "*c* (*A*)", el segundo periodo de *A*; y además, para marcar la nueva tonalidad que es la misma con la que se le dará inicio a la sección *B* de la obra.

Tabla 5 Análisis armónico Frase “a(B)”

FRASE a(B)								
Función o acorde	-Dm -D7/D	-Dm -D7/D	-D(7#) -D/D	Dm	Dm	-D -iim7(b5)	-D -iim7(b5)	-D -t -D
Compás	39	40	41	42	43	44	45	46

Nota: Creación propia (2019)

La Sección *B* se divide en dos frases; la primera de 5 compases y la segunda tiene 4 compases, lo que resulta en frases asimétricas.

La frase “a (B)” inicia con la tonalidad de Si menor ya establecida en el segundo periodo de *A*, haciendo cadencia desde el tercer tiempo del compás 38 hacia la tónica en el subsiguiente compás a manera de anacrusa, lo que se configura como un nuevo motivo armónico-rítmico vigente en esta sección.

Dicho de otra forma, durante los dos compases siguientes se harán dos tiempos con el acorde de la tonalidad actual en los dos primeros tiempos, en el tercer tiempo de cada compás, se hará el segundo grado de la tonalidad actual, para así, terminar el último compás con una preparación de dominante de la tonalidad original en el primer tiempo, luego en el segundo tiempo, la tonalidad original y en el tercer tiempo, nuevamente dominante de la tonalidad original, para así volver a la tonalidad inicial de la obra, este cambio armónico, sumado al cambio en el movimiento melódico (antes de Em ascendente y a partir de ahí descendente) marcaron el final de la actual frase y el inicio de una nueva.

Tabla 6 Análisis armónico Frase “b (B)”

FRASE b(B)									
Función o acorde	t	D7	<u>DDvii.dism/VII</u>	Nap6	-D6/4 -D7/s -D4/3 /VII	-D7/III -III	-K6/4 <u>-DDvii.dism</u>	-K6/4 <u>-Nap</u>	-K6/4 -D7
Compás	47	48	49	50	51	52	53	54	55

Nota: Creación propia (2019)

La frase “*b (B)*” inicia en el compás 44.

“*b(B)*” le devuelve la tonalidad inicial a la obra al resolver en Em en el compás 47, después de este, en el 48 aparece la dominante con séptima durante todo el compás. en el compás 49 inicia una progresión armónica de enlaces armónicos que sacan momentáneamente a la obra de la tonalidad de Em, mediante la introducción de un acorde alemán del séptimo grado de Em; luego será un acorde napolitano en el compás 50, proceso que culmina en el segundo tiempo del compás 52. Los compases 54 y 55 forman la cadencia resolviendo directamente en la tonalidad homónima de Mi mayor, para dar cierre, tanto a esta frase como a la *Sección B*.

Tabla 7 Análisis armónico frase “*a(C)*”

FRASE <i>a(C)</i>								
Función o acorde	T	T6	S	vi	D7/D	D6/5	-iii -ii6 -S6 arm	K6/4
Compás	56	57	58	59	60	61	62	63

Nota: Creación propia (2019)

Podría decirse que el cambio armónico más contrastante ocurre en la frase “*a (C)*” que pasa a la homónima mayor de la tonalidad inicial, teniendo en cuenta que las anteriores modulaciones ocurrieron de manera intratonal, contrario a esta que sale por completo de la tonalidad inicial, a pesar de esto se sigue manteniendo la estructura anacrúsica en las cadencias. Dicha frase inicia con la función de tónica en estado fundamental, haciendo los grados terceros y quinto del acorde en el arpeggio de acompañamiento, mientras que en la melodía se duplica la fundamental de esta función en los dos primeros tiempos. Luego en el último tiempo se hace nuevamente la tercera del acorde. Ya para el siguiente compás se hace la misma función, pero esta vez cambiando a primera inversión, esto en los dos primeros tiempos, ya que en el tercer tiempo se le agrega la séptima del acorde y se hace un cromatismo ascendente en la quinta del acorde, lo que nos da como resultado un acorde de tónica aumentado. Seguido a esto se encuentra

un retardo en la melodía, esta vez en medio de la función de subdominante cuyo retardo solo dura un tiempo, contiguo a esto, en el siguiente compás, hace un enlace con el relativo menor, a partir de este acorde que se utiliza como un segundo grado de la dominante, para conectar con la dominante de B7, que aparece en el compás 60 haciendo una pequeña sección en la que se denota un cruce de voces entre la melodía y el acompañamiento, haciendo una apoyatura que va desde la quinta de la *DD*, hasta la quinta de la dominante con séptima en primera inversión del compás 61, este orden de notas se mantiene durante los dos primeros tiempos de este compás y luego, en el tercer tiempo hace un salto de sexta descendente en la melodía, haciendo uso de la permutación en este acorde.

En el compás 63 se da la cadencia de frase con el acorde K6/4 precedido de una subdominante menor, propio de un intercambio modal del modo mayor armónico.

Tabla 8 Análisis armónico frase “b(C)”

FRASE b(C)								
Función o acorde	T	-T6 -T#5	S	-iii6 -ii	-K6/4 -S6	Fran4/3 -ii	-K6/4 -D7	T
Compás	64	65	66	67	68	69	70	71

Nota: Creación propia (2019)

La frase “*b (C)*” inicia en el compás 64 cuyo diseño se corresponde con los tres primeros compases de la frase anterior.

A diferencia de la primera semifrase de esta sección que involucra el acorde de tercer grado en primera inversión, en el compás 65 se introduce un acorde aumentado de E mayor, ubicado en el tercer tiempo que resuelve en la subdominante en el segundo tiempo del compás 66.

Para culminar esta frase se hace uso de una cadencia abierta que descansa en el compás 71.

A partir del compás 72 se forma un pequeño epílogo conclusivo compuesto por un sexto mayor, que ha sido tomado de su homónimo menor como prestación modal y da paso a la Coda.

Tabla 9 Análisis armónico Coda

Coda									
Función o acorde	VI6Arm.	T	T6	T	VI6Arm.	T	T	T inc.	T com.
Compas	72	73	74	75	76	77	78	79	80

Nota: Creación propia. Paint. 2019.

La *Coda* inicia con el tema principal de la sección *C* con una pequeña reminiscencia del arpeggio acompañante, motivo inicial de la obra. Armónicamente es la misma relación cadencial VI-I.

8.3. Análisis melódico

La melodía está representada por los valores de fusa. En aras de hacer más comprensible la estructura de la melodía, se ha simplificado la escritura de fusas a valores más amplios que corresponden con una representación simplificada, tal como se mencionó en el aparte 6.5 del Marco Teórico.

La melodía presenta algunos saltos de cuarta, sexta, séptima y octava a pesar de tener un movimiento interválico ajustado al grado conjunto, casi siempre anunciando algún acontecimiento importante dentro de la obra. También se evidencia el uso de adornos tales como: Retardos, apoyaturas, cromatismos. dichos adornos aparecen representados en la siguiente tabla:

Tabla 10 Ornamentos

ORNAMENTOS	SÍMBOLO
<ul style="list-style-type: none"> -Nota de paso -Bordadura -Anticipación -Retardo -Apoyatura -Escapatoria -Cambiada -Cromatismo -Salto (Intervalo) 	<ul style="list-style-type: none"> -N -B -A -R -AP -E -CA -C -S (Naturaleza del intervalo)

Nota: *Creación propia (2019)*

8.3.1. Relación melodía-armonía

-La melodía empieza en el Mi de la región aguda de la guitarra e inmediatamente hace un salto descendente de sexta. Este acto tiene a ser pensado más como un movimiento expresivo en la obra, ya que la melodía de la obra. En el compás 5 la nota sol participa más como retardo que como séptima del acorde de subdominante. Dicho desplazamiento descendente de la melodía se mantiene hasta el compás 7 y constituye una estructura reconocible a lo largo de toda la obra. Los tres compases siguientes remarcan un tetracordio ascendente con un la en el compás 9 que actúa como apoyatura.

-El compás 18 reposa sobre la nota Re# que actúa como inciso de final de frase y comienzo de la siguiente frase

-El intervalo de cuarta ascendente presente en el compás 19 es un salto que alcanza nuevamente el Mi en la función de tónica que marca la repetición de a frase “a(A)”.

-A partir del compás 19 se repite la frase “a (A)” por tanto se repiten los mismos casos presentes en dicha frase.

-En el compás 27 inicia otra frase en la región aguda pero esta vez no desciende mediante un salto y se da un movimiento más uniforme desde el punto de vista interválico.

-En el compás 30 nuevamente se demarca un movimiento ascendente que anuncia la cadencia.

- El acontecimiento importante que se da a partir del compás 39 es la aparición de la anacrusa como elemento motivico central.

-En el compás 60 hay un salto de octava descendente que tiene como finalidad el cambio de registro y preparar el salto de cuarta ascendente en el compás 61.

-El salto del compás 69 se hace para emular el movimiento melódico del compás anterior pero esta vez desde una armonía y altura diferentes.

-En el compás 75 se presenta un salto de cuarta ascendente encaminado a resolver un acorde de tónica en disposición de quinta a una misma función en disposición de primera.

-En la totalidad de la obra encontramos en varias ocasiones el uso del *glissando*; este ornamento hace referencia a un efecto expresivo que conecta sutilmente dos notas distantes.

A continuación, en las siguientes imágenes apreciamos los ornamentos ya citados anteriormente en el análisis relación melodía-armonía:

Análisis melódico

The image displays a musical score for a piece titled "Finale (2019)". The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is divided into measures, with measure numbers 5, 8, 11, 14, 17, 20, and 23 indicated at the beginning of their respective lines. The score is annotated with several melodic analysis labels in red text, each preceded by a small square icon:

- INTRODUCCIÓM**: Located above the first measure (measure 1).
- S6ta.M**: Located above the second measure (measure 2).
- C**: Located above the third measure (measure 3).
- AP**: Located above the fourth measure (measure 4).
- R**: Located above the fifth measure (measure 5).
- C**: Located above the sixth measure (measure 6).
- R**: Located above the seventh measure (measure 7).
- C**: Located above the eighth measure (measure 8).
- S6ta.M**: Located above the ninth measure (measure 9).
- AP**: Located above the tenth measure (measure 10).
- C**: Located above the eleventh measure (measure 11).
- AP**: Located above the twelfth measure (measure 12).

The annotations suggest a focus on specific melodic intervals and structures, such as the "S6ta.M" (Sixth Major) and "AP" (Appoggiatura) intervals.

Figura 12. Análisis melódico. Finale (2019)

2 Análisis melódico

26 S7ma.m

29 S6ta.m

38 S6ta.m

Figura 13 Análisis melódico. Finale (2019).

Análisis melódico 3

50 55 56 59 62 65 68 71

C C C C C C C

AP

AP S8va S4ta

AP

AP

S4ta

Figura 14Figura 14. Análisis melódico. Finale (2019)

8.3.2. La melodía en relación con el discurso

-La primera frase “a (A)” va desde el compás 2 hasta el compás 10. Esta inicia con un movimiento melódico no convencional con un salto descendente que no se recupera ascendentemente como se esperaría; por el contrario, reitera su movimiento descendente por medio de grados conjuntos. La figura rítmica que predomina en esta frase es la figura 1.

-La frase “b (A)” va desde el compás 11 hasta el compás 18. Esta inicia con un salto de cuarta ascendente que compensa por medio de un movimiento descente en grados conjuntos por el resto de la frase. En el último compás la melodía hace un movimiento ascendente por medio de un salto de sexta mayor en el tercer tiempo, justo antes de iniciar la nueva frase. La figura rítmica predominante en la melodía es la figura 1.

-A partir del compás 19 se repite la frase ‘a (A)’ esta culmina en el compás 26.

-La frase “c (A)” inicia en el compás 27 con un salto de séptima menor para luego mantener su movimiento regular por tres compases hasta el compás 29 donde encontramos un nuevo salto de sexta mayor descendente, a partir de allí el movimiento se vuelve a regular hasta culminar en el compás 38. Es necesario hacer énfasis en el hecho de que esta frase es la más larga de la obra, contando con 12 compases que su interior alberga tres semifrase de cuatro compases cada una. La figura rítmica predominante en la melodía es la figura 1 y la figura 2.

-La frase “a (B)” inicia en el compás 39 luego de un salto de sexta mayor ascendente que compensa con un movimiento descendente por grados conjuntos en dicho compás y en el siguiente. La melodía se mantiene estable en compás 42 y en el 43 para luego iniciar con el ascenso más importante de la obra. Ya que por medio de este ascenso que dura tres compases llega al clímax de la obra, el cual es el registro más agudo de esta, punto que alcanza en el último tiempo en el compás 46. En este lugar finaliza esta frase ya que el movimiento melódico cambia a partir de aquí. Esta frase inicia anacrónicamente con la figura rítmica número 4 la cual se convierte en el motivo característico de esta parte.

-La frase “b (B)” inicia en el compás 47 por medio de la ruptura en el movimiento melódico expuesto en la frase anterior ya que en esta frase el movimiento característico es el descendente por grados conjuntos, que se mantiene hasta llegar a un registro medio de la guitarra, a partir de allí se estabiliza su movimiento. En esta frase la figura rítmica que predomina es la figura 3.

-La frase “a (C)” inicia de una manera diferente de las anteriores ya que lo hace por medio de grados conjuntos y no por salto como se venía presentando hasta aquí. La melodía continua con un movimiento estable hasta llegar al compás 59, en donde hace un salto de octava descendente, luego, en el compás 60 hace un cruce de voces con el acompañamiento antes de compensar el salto ya mencionado con uno de cuarta ascendente en el compás 59. La figura rítmica predominante es la número 4.

-La frase “b(C)” inicia en el compás 64 con los mismos tres primeros compases que ya habían sido utilizados en la frase anterior con una variación en la respuesta de la frase “a (C)” para luego terminar la frase de una manera diferente. Las figuras predominantes son la figura 1 y la 4.

-Antes de la coda hay un pequeño puente de tan solo un compás. A partir del siguiente compás se inicia la coda con el mismo motivo melódico de las frases “a(C)” y “b (C)” en la que dos compases después se hará un salto de quinta ascendente con la finalidad de mantener la melodía en una nota pedal de fundamental de la tonalidad original de la obra, esto se mantiene hasta el último compás en donde resuelve en la nota fundamental del acorde en un registro mucho más bajo. La figura rítmica predominante de esta frase es la número 1.

8.4. Análisis Rítmico

Teniendo en cuenta la regularidad rítmica de esta obra en relación con el Trémolo, el análisis rítmico se hará a partir de la estructura simplificada de los valores rítmicos de la melodía. En aras de hacer más comprensible la estructura de la melodía, se ha simplificado la escritura de fusas a valores más amplios que representan los diferentes patrones rítmicos presentes en la melodía los cuales son:

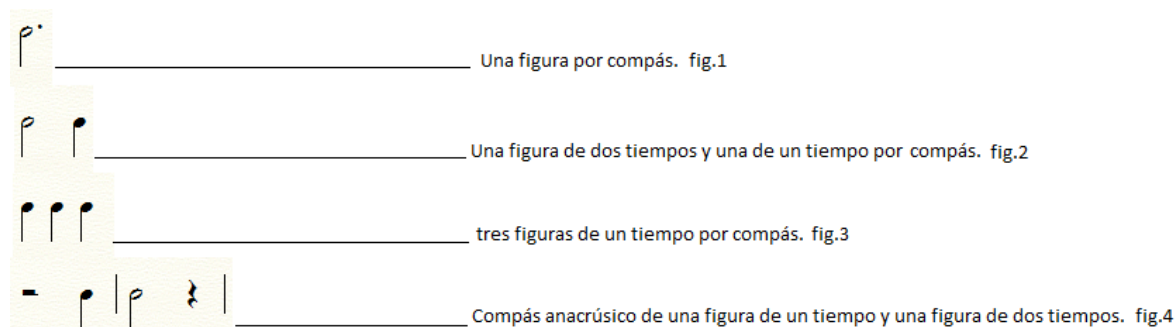


Figura 15. Diagrama de figuración rítmica. *Finale y Paint* (2019).

La obra cuenta con aspectos rítmicos muy constantes y notorios, tales como:

-La métrica: la obra está escrita en una medida de tres cuartos. El bajo se escribe en figura de blanca con puntillo (tres tiempos), en fusión con el acompañamiento que se escribe en corcheas (dos notas repetidas por cada tiempo). Los valores en fusas representan la melodía.

Andantino

medida

fusas de la melodía

bajo en figura de blanca con puntillo

corcheas del acompañamiento

Figura 16. Análisis rítmico. Finale (2019).

Estos patrones rítmicos descritos, obedecen a la estructura del Trémolo.

Nos encontramos entonces con tres figuras principales, en las cuales tienen sus cambios la melodía y la armonía, estas figuras son la blanca con puntillo (un cambio cada tres tiempos), blanca y negra (primer cambio que dura dos tiempos y el segundo un tiempo) y tres negras (un cambio cada tiempo).

The image shows a musical score for 'Finale (2019)' in Andantino. The score is written in 3/4 time and features a melody with various rhythmic patterns. Three specific patterns are highlighted with colored ovals: an orange oval around a white note with a dash (representing a half note), a green oval around three eighth notes, and a yellow oval around a half note followed by a quarter note. A legend at the bottom explains these patterns:

- Blanca con puntillo (tres tiempos)** (Orange oval)
- Tres negras (un cambio cada tiempo)** (Green oval)
- Blanca y negra (un cambio de dos tiempos y uno de un tiempo)** (Yellow oval)

Figura 17. Análisis rítmico. Finale (2019).

El tiempo propuesto en la es un Andantino, lo que metronómicamente representa una velocidad que fluctúa entre 80 y 100 Bits por minuto, tomando la figura de negra como medida de tiempo.



Figura 18. Análisis rítmico. *Finale* (2019).

8.5 Análisis técnico

La obra *Una Limosnita por el Amor de Dios* es una pieza con un nivel de dificultad técnica considerable, por tanto, cuenta con pasajes bastantes complicados a la hora de ejecutarla, tanto en la mano derecha, como en la izquierda, por esta misma razón es necesario abordar este análisis desde ambos puntos de vista.

8.5.1. Mano izquierda

En las digitaciones presentes en la edición de la partitura elaborada por Eigerichtet Von Stefan Apke de la obra *Una Limosnita por Amor de Dios* de Agustín Barrios Mangoré, que es la versión utilizada como insumo para este trabajo de grado, es evidente que en ella existe el uso recurrente de una técnica que será de buena ayuda para lograr una mejor ejecución de la obra. dicha técnica, normalmente llamada como: “*el uso de los dedos en común*”. Esta consiste en pasar de una posición a otra involucrando varios dedos de la mano izquierda que cambian de cuerda según la posición donde fuesen a reposar. En ocasiones dichas posiciones comparten una misma digitación con uno o más dedos, permitiendo así un traslado más natural de la mano, estos dedos en común o digitaciones se pueden llamar dedos guías. A continuación, un ejemplo del uso de esta técnica:



Figura 19 Análisis técnico. Finale (2019).

En el ejemplo se puede apreciar como con el mismo dedo número 4, se logran contar tres posiciones diferentes, logrando así más fluidez y claridad en ellas.

Existe otro recurso técnico también muy usado en la pieza para mantener la melodía, que se hace necesario para este tipo de obra en el que la voz principal se mantiene. Pero, así como este recurso es una ventaja en la parte interpretativa, es un contrapeso en la parte técnica.

La cejilla es un recurso demasiado exigente para los músculos de la mano, ya que mantenerla durante mucho tiempo produce fatiga muscular, por tanto, se requiere de una preparación previa para adquirir una resistencia antes de abordar la obra.



Figura 20. Análisis técnico. Finale (2019).

Otro aspecto técnico que podría resultar dificultoso para el intérprete a la hora de abordar esta obra, es la cantidad considerable de saltos que en ella ocurren, y más aún por el hecho de que no cuentan con la posibilidad de usar dedos en común en ellos.

8.5.2. Mano derecha

“El trémolo es el resultado de un buen estudio de la técnica básica de la guitarra y su posterior dominio” Alejandro Montoya director de la cátedra de guitarra clásica de la universidad Tecnológica de Pereira.

Por medio de esta frase podemos dar por entendido de que el trémolo es una técnica con una considerable dificultad. Por tanto, para poder abordarlo es necesario haber tenido un proceso formativo en la técnica de la guitarra. Un gran ejemplo de la buena técnica en la guitarra clásica lo podemos encontrar en el método del guitarrista y compositor Uruguayo Abel Carlevaro *“Cuaderno n.º 2 – Técnica de la mano derecha”*

8.5.2.1. ¿Qué es el Trémolo?

Es una repetición de una misma nota tocada normalmente en semicorcheas o fusas, creando un efecto de continuidad en la melodía. Es una técnica que busca producir un efecto de continuidad sonora. En la guitarra el Trémolo se ejecuta con los dedos anular, medio e índice, actualmente representados por medio del sistema *p i m a.*, en el orden *a m i*, El pulgar se encarga del acompañamiento armónico en forma de arpeggio, en el orden de los dedos *p a m i*. En el caso de la obra analizada el trémolo es ejecutado en las dos primeras cuerdas de la guitarra con la figura rítmica de fusas.

El fin del estudio de esta técnica es conseguir un volumen adecuado, resaltando la melodía de forma homogénea, acompañada de la precisión rítmica y velocidad adecuada.

8.5.2.2. Ejercicios recomendados

Si se desea ejecutar un trémolo con una buena calidad sonora, es necesario el desarrollo de algunas capacidades específicas en la técnica; como lo son el fortalecimiento de los dedos *i m a* en función de obtener un poder de ataque similar en cada uno de ellos. No menos importante es la independencia que se debe lograr en cada uno de los dedos participantes (*p a m i*), ya que ninguno de estos debe ser un obstáculo para la ejecución en la tarea que los otros deben

cumplir. Sin embargo, a pesar de que se logre una independencia en cada uno de los dedos, se debe tener en cuenta que todos estos deben trabajar sincronizadamente entre sí. Para lograr dichas condiciones físicas, recomendamos algunos ejercicios, los cuales son producto del conocimiento obtenido por los maestros del programa en el énfasis en guitarra clásica.

Teniendo en cuenta los dedos involucrados en la ejecución del trémolo (*p i m a*), la herramienta a utilizar para lograr la ejecución de la técnica, es la alternancia en el orden de ataque de cada uno de estos. Las combinaciones resultantes tienen en común el hecho de que empiezan por el dedo pulgar, cuya función es marcar el bajo y la armonía en forma de arpeggio. Las combinaciones posibles en el orden de ejecución de los dedos son las siguientes:

-p a m i

-p a i m

-p i m a

-p i a m

-p m i a

-p m a i

Cada una de estas combinaciones debe ser practicada individualmente de manera cíclica con figuras rítmicas de semicorcheas. Inicialmente debe abordarse haciendo uso del metrónomo con una velocidad lenta (60 Bpms aproximadamente). Debe ejecutarse haciendo el bajo en la sexta cuerda y la melodía en la primera, ya que es la manera más sencilla tremolar.

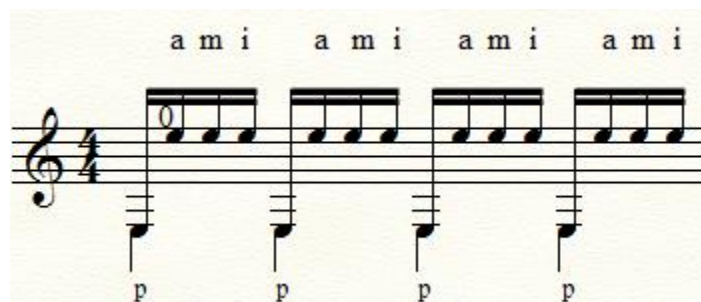


Figura 21. Ejercicios recomendados. Finale (2019).

Luego de haber dominado las anteriores combinaciones de la melodía en primera cuerda, se pasará a realizar el mismo ejercicio ubicando la melodía en segunda cuerda.



Figura 22. Ejercicios recomendados. Finale (2019).

En el siguiente ejercicio se dará la misma aplicación melódica vista anteriormente. La melodía será alternada con los bajos, por ejemplo: Primera cuerda -sexta cuerda, primera cuerda-quinta cuerda, primera cuerda-cuarta cuerda. Segunda cuerda-sexta cuerda, segunda cuerda-quinta cuerda, segunda cuerda-cuarta cuerda.

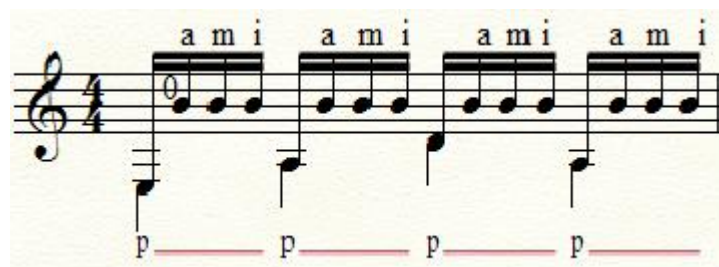


Figura 23. Ejercicios recomendados. Finale (2019).

En este caso se presentará la misma aplicación de la melodía y el acompañamiento del ejercicio anterior, pero alternando la digitación de los dedos de la mano derecha (Índice, medio y anular, derecha). Por Ejemplo: p-a-m-i, p-i-m-a, p-i-m-a, etc.



Figura 24. Ejercicios recomendados. Finale (2019).

En este ejercicio se hará el tremolo y acompañamiento en la misma cuerda. Este será aplicado en primera y segunda cuerda.



Figura 25. Ejercicios recomendados. Finale (2019).

9. CUADRO COMPARATIVO DE INTÉRPRETES

A continuación, se recopilan diferentes interpretaciones de la obra *Una Limosnita Por el Amor de Dios*.

Tabla 11 Comparación de interpretaciones

#	INTÉRPRETE	CARACTERÍSTICAS	FUENTE
1	John Williams. Australia.	<ul style="list-style-type: none"> - En su interpretación el manejo de las dinámicas es equilibrada sin presentarse demasiados cambios en volumen y velocidad. -El trémolo es de un carácter bastante articulado y tiene la tendencia aumentar la velocidad en las cadencias. 	From the Jungles of Paraguay, John Williams plays Barrios. Audio CD (July 18, 1995) SONY.
2	David Russell. Inglés.	<ul style="list-style-type: none"> -Lo más relevante que se presenta en su interpretación es el uso de glissando en los traslados de la mano izquierda. -Tiene una ejecución del trémolo equilibrada en el que se usa constantemente las dinámicas acelerando y relatando. 	Video grabado por WGBH Music Boston USA. https://www.youtube.com/watch?v=MTIhlf85zTc

3	Ana Vidovic. Croacia.	<p>-El primer rasgo relevante en su interpretación es el uso del trémolo a tres dedos (p,m,i).</p> <p>-El uso de la dinámica y rubato es constante y muy contrastante entre las frases.</p> <p>-el trémolo se percibe menos denso por su pulsación.</p>	<p>Versión SiccasGuitar video https://www.youtube.com/watch?v=bcU4NA1P8qo.</p>
4	Berta Rojas. Paraguay.	<p>-En esta interpretación podemos percibir un variado manejo de las dinámicas. Por lo general los cambios se estas se ejecutan comenzando cada semifrase.</p> <p>-En algunas ocasiones se hace uso de crescendo y decrescendos para resaltar las cadencias.</p> <p>-Mantiene un tiempo regular durante la interpretación de la obra.</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=dRE7q3Dsj9U&t=61s</p>

5	Álvaro Pierri. uruguay.	<p>-Hace uso del acelerando al inicio de las frases, para luego equilibrarlo con un rallentando, resaltando las cadencias.</p> <p>-El intérprete utiliza una mayor velocidad en la ejecución del trémolo.</p>	<p>- https://www.youtube.com/watch?v=rKEKVN YwKSM.</p>
6	Alí Arango. cuba.	<p>-Lo más relevante de esta interpretación es el color que proyecta este guitarrista, ya que es mucho más brillante por el hecho de tocar con la mano derecha más cercano al puente. Llamándose a esto sul ponticello.</p>	<p>https://www.youtube.com/watch?v=0Hln4EV KGxo</p>

7	Dmitry Nilov. Rusia.	<p>Posee una trémolo muy sonoro, en el que se distingue de gran manera la melodía del acompañamiento ejecutando de una manera muy clara ambas.</p> <p>Ejecuta una técnica muy parecida a la escuela de Francisco Tárrega.</p>	https://www.youtube.com/watch?v=ES2Vlp8eBBY
8	Pepe Romero. España.	<p>Interpreta la obra sin variaciones en la velocidad, marcando las cadencias con solo con dinámicas.</p>	https://www.youtube.com/watch?v=7jvwJ0fPMXg

Nota: Creación propia.

10. PROPUESTA INTERPRETATIVA

A partir de este análisis musical y la recopilación de diferentes interpretaciones de reconocidos guitarristas se pretende plantear una nueva propuesta interpretativa.

La propuesta interpretativa de la obra una Limosnita por Amor de Dios de Agustín Barrios Mangoré por parte de los autores de este proyecto, se divide en tres ejes muy importantes, los cuales son:

Parte técnica: esta se relaciona con todos los aspectos físicos en los que se ve involucrado la ejecución del instrumento tales como; posicionamiento del cuerpo, postura específica de las manos, movimiento de los dedos independientemente de si se trata de la mano izquierda o derecha, reconocimiento de cada una de las falanges de los dedos y su orden de importancia, movimiento de los dedos en relación a las cuerdas, movimiento de las manos en relación a los dedos, relajación. Esto es un nivel básico de lo que se debe saber para ejecutar la guitarra clásica; ya que existen otros aspectos más avanzados respecto al estudio de la técnica, tales como; lime (el cual varía dependiendo de la forma de los dedos y las uñas), ataque del dedo a la cuerda, calidad sonora, disociación de las manos, digitación de la mano izquierda y derecha por separado, cruces de dedos. Y muchos otros aspectos que podrían involucrar temas aún más profundos como desarrollo muscular, neurología etc.

Parte teórica: esta se plantea desde el análisis musical de las obras como una necesidad para poder abordarlas de una manera más consciente. Aquí se ven involucrados diferentes factores tales como; periodo histórico en el cual fue compuesta la obra, estilo, técnicas de composición, armonía, movimientos de voces, forma musical, progresiones armónicas que pueden variar dependiendo del autor, su intención y su contexto etc.

Parte filosófica: Al querer articular interdisciplinariamente y transdisciplinariamente diferentes corrientes del pensamiento, para llevarlas a la socialización con la interpretación de la música puede abrirse un campo de experimentación casi

infinito de ideas que requiere de un análisis científico, y aún más profundo de uno filosófico.

La propuesta planteada se hizo a partir algunos recursos estilísticos con el fin de darle sonoridad diferente a la obra. Tales recursos son: Cambio súbito en el tiempo, reguladores de tiempo y dinámicas.

En cuanto a la velocidad con la que se toca regularmente, se propone un tempo de 60 bpm, aproximadamente, que se corresponde más bien con un *andantino* esto por motivo del carácter melancólico de la obra.

La obra inicia con una introducción de dos compases en los cuales se propone tocar con una dinámica *forte*, para luego agregar en el compás número 2 un *Rallentando* con carácter expresivo. La semifrase a (A) que inicia en el compás 3 compensa el *rallentando* de los compases anteriores con un *a tempo* acompañado de un *mezzopiano*. En el compás 4 se resalta la importancia del desarrollo de la semifrase agregando un *crescendo* que concluye en un *mezzoforte* en el compás 5, compensando así con un *decrescendo* que se dirige a un *piano* en el compás 6. En el compás siguiente vuelve a un *mezzopiano* que se mantiene hasta el compás 9 donde se presenta un *decrescendo* que descansará en un *piano* del compás siguiente, marcando así la final de la semifrase. Para la siguiente semifrase se propone iniciar con un *mezzoforte* para contrastar con la dinámica del compás anterior. Este *mezzoforte* se mantiene hasta el compás 17 en el cual se conecta un *mezzopiano* con un *rallentando*, esto con el fin de marcar la cadencia. Este movimiento brinda un impulso para retomar el tema principal en el compás 19 con un *a tempo* este acompañado de un *forte* que se mantiene hasta el compás 25, para reducirse con un *decrescendo* que conecta con un *piano* en el compás 26 donde se cierra la semifrase. En el siguiente compás proponemos iniciar con un *mezzoforte* el cual variará dependiendo del movimiento melódico ya sea este bajando a un *piano* y subiendo hasta un *Forte* este movimiento se mantiene hasta el compás 38 en donde culmina esta semifrase con un *Piano*.

En la parte B inicia en el compás 39 con un *forte* que hace alusión al salto melódico presentado entre la frase anterior y al inicio de esta, dicha dinámica se mantiene hasta el compás 43 en donde disminuye hasta un *mezzoforte* del compás 44. Aquí empieza un ascenso melódico que va acompañado de un aumento gradual de la dinámica para llegar hasta la cúspide en el registro melódico de la obra en el compás 46 donde alcanza un *fortísimo*, en este se propone una respiración para luego continuar con la siguiente semifrase b (B) que inicia con un descenso melódico que irá acompañado de una disminución gradual en la dinámica hasta el compás 50 en donde se regula la intensidad en el volumen con un *mezzoforte* que se prolonga hasta el final de la semifrase en el compás 55, con un único cambio en el tercer tiempo del compás 52 donde un pequeño *ritardando* vuelve a un *a Tempo* en el compás 53.

Para la parte C se propone un cambio súbito de tiempo pasando de un *Largetto* a un *Adagio*, con la intención de hacer énfasis en el cambio del modo menor al modo mayor, esté a la vez expresa el cambio un sentimiento de nostalgia a uno más esperanzador.

La primera semifrase de la parte C inicia con la dinámica *Mezzopiano*, la cual se verá alterada de manera ascendente en tres ocasiones durante esta sección haciendo énfasis en los *glissandos* allí expuestos, la primera de ellas ocurre en el compás 57 en donde pasa de *mezzopiano* a un *mezzoforte*, la segunda en el compás 59 pasando *mezzoforte* a *forte* y la tercera en el compás 61 pasando de un *forte* a un *fortísimo*, luego en el compás 62 se encuentra un *glissando* que va del segundo al tercer tiempo donde aparece un *tenuto* de un pulso de duración, para volver a tempo en el compás 63 justo antes de empezar la siguiente frase.

Al iniciar la frase “b(C)” como un tipo de reexposición de la frase anterior se opta por interpretar esta parte con dinámica *forte* que se extiende hasta el compás 71.

Antes de llegar a la coda en el compás 72 se encuentra un puente con un *ralletando* con función de conector. La coda se desarrolla en su totalidad con la dinámica *forte*, teniendo algunas variaciones rítmicas que inicia en el compás 76

con un *ritardando poco a poco* (*perteneciente* a la partitura analizada) seguido de un *accelerando* en el compás 77 que se extiende hasta el segundo tiempo del compás 78, donde un *Rallentando* va hasta el final de la obra.

La partitura que contiene los cambios mencionados anteriormente se encuentra en “*anexos*”.

11. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

-La interpretación es un campo de acción en el que se puede tener en cuenta múltiples factores como pueden ser el teórico, el técnico y el filosófico. Damos por entendido que los campos teóricos y técnico en la interpretación musical son más superficiales que el filosófico, ya que este requiere de una socialización inter y transdisciplinaria.

-El fenómeno de la transculturación está implícito en la obra de los compositores latinoamericanos de la guitarra clásica haciendo énfasis en este caso en Agustín Pío Barrios, quién poseía conocimientos en cuanto a todo tipo de técnicas compositivas e interpretativas de la guitarra clásica, esta originaria de Europa, las cuales aplicaba en sus composiciones.

-El carácter melancólico que queremos imprimir en la interpretación de la obra lo relacionamos con la anécdota de la viejecita que tocaba en su puerta. Desde un punto de vista intuitivo la obra nos genera un sentimiento de melancolía en sus dos primeras partes. La tercera parte nos evoca un sentir más esperanzador. Al ser la hermenéutica una ciencia extensa y al no contar con las herramientas necesarias para profundizar en dicho estudio estas sensaciones las extraemos a partir de la intuición.

-Desde nuestra opinión personal la aplicación del trémolo en una melodía brinda un carácter mucho más conmovedor a la obra.

-La obra cuenta con tres partes en las cuales existen secciones asimétricas propias del periodo romántico.

-A pesar de que el trémolo es una técnica aplicada en la melodía, la belleza de la obra yace en la forma en cómo hace uso de los diferentes recursos armónicos implementados en el periodo romántico.

-La armonía utilizada en la obra es de naturaleza tonal, empleando acordes de las diferentes regiones tonales. Además, acordes tales como alemán, francés, napolitano, acordes cadenciales, acordes de paso, acordes suspendidos, acordes con extensiones. También el uso de los modos menores armónicos y melódicos, notas pedal, retardos y tonalizaciones.

-La textura de la obra está basada en melodía acompañada a excepción de su introducción y algunos compases de la coda.

12. CONCLUSIONES

-Un licenciado en música se encuentra en la facultad de realizar un análisis musical y una propuesta interpretativa utilizando como insumos los conocimientos teóricos musicales y técnicos, no obstante, estos no abarcan todas las herramientas necesarias para abordar dicho análisis e interpretación de manera más eficaz. Aún hacen falta elementos hermenéuticos, ya que dichos contenidos hacen parte de un programa de posgrado, por tanto, como licenciados en música nos apoyamos en nuestra intuición artística para complementar este trabajo desde nuestras posibilidades.

-La transculturación es un fenómeno común en los diferentes periodos del arte, por tanto, es necesaria para la generación de nuevas corrientes estilísticas para la evolución del mismo.

-A pesar de que uno de los principales objetivos de un buen trémolo es el desarrollo de la precisión rítmica, esta se ve influenciada por la intención con la que es ejecutada por el intérprete y aquello que desea transmitir.

13. BIBLIOGRAFÍA

- JIMÉNEZ, Moreno Julio César, Tesis Doctoral: “Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la Construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento Complejo” Universidad politécnica de valencia, España, 2013.
- FORERO, Acero, Luis Enrique, Trabajo de maestría “Análisis interpretativo de la catedral de la catedral de Agustín barrios” Pontificia universidad javeriana. Bogotá Colombia, 2014.
- PADILLA, Pinto, Juan Daniel, Proyecto de pregrado: “Análisis musical de la “Suite Popular Brasileña” de Heitor Villa Lobos: un diálogo entre lo tradicional y lo clásico”. Universidad Tecnológica de Pereira. Colombia, 2016, pag; 36.
- RODRIGUEZ, Juan Esteban, Proyecto de pregrado: “Análisis musical de la obra “Bambuquino” del compositor colombiano Clemente Díaz” Universidad Tecnológica de Pereira. Colombia, 2017.
- LATHAM, Alison, diccionario enciclopédico Oxford de la música, D. R. © 2008, Fondo de Cultura Económica Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F. pags; 75, 934, 1285.
- . CÁNDIDO MORALES, José, libro Agustín Barrios Mangoré, Genio de la Guitarra, Fundación María Escalón de Nuñez, 1994, página 67.
- Recuperado en la pagina/<http://www.laguitarra-blog.com/2011/07/03/analisis-de-la-obra-una-limosna-por-el-amor-de-mangore/> 27.01.2019.
- Recuperado en/<https://www.monografias.com/trabajos-pdf/agustin-barrios-mangore/agustin-barrios-mangore2.shtml>/27.01.2019.
- Recuperado en/ <https://es.wikipedia.org/wiki/Paraguay/20-01-2019>.

14. GLOSARIO

ARPEGGIO: las notas individuales tocadas por separado, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa.

ACENTO: énfasis expresivo para destacar una nota o un fragmento musical mediante un incremento repentino (o en ocasiones una disminución) del volumen.

ACORDE: Dos o más notas que suenan juntas.

BORDADURA: es una o más notas que rodean a la nota principal por grados conjuntos o cromáticamente. Puede ser ascendente superior o descendente inferior.

COMPÁS: base regular de la estructura rítmica de una pieza o de un fragmento según la alternancia de tiempos fuertes y débiles agrupadas en torno al ICTUS. Los principales tipos de compases son: binario (fuerte-débil), ternario (fuerte débil débil) y cuaternario (fuerte-débil, menos fuerte-débil).

CONTRAPUNTÍSTICA: el contrapunto es la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música, y la cualidad que mejor cumple el principio estético de la unidad en la diversidad.

CADENCIA: movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición. La conexión implícita entre cadencia y caída se realiza de manera más explícita en la música donde una línea melódica desciende de manera conclusiva a la final modal o la tónica tonal.

CEJILLA: en un instrumento de cuerdas, barra o listón cercano al clavijero sobre el cual pasan las cuerdas y que determina la longitud sonora de las mismas en la parte superior del diapasón; en la parte inferior, esta longitud está determinada por el puente.

CRESCENDO: “creciendo”, “aumentando”, es decir, incrementando gradualmente de volumen. el término a menudo se representa con el signo del regulador o con la abreviatura cresc. Su opuesto es decrescendo.

CODA: adición a una forma o diseño estándar, que ocurre después de que la estructura principal de una pieza o melodía ha sido completada con una cadencia en la tonalidad principal.

DECRESCENDO: “disminuyendo”, es decir, ir bajando gradualmente el volumen. el término a menudo se representa con el signo de “regulador” o por las abreviaturas decr. o decresc. lo opuesto es crescendo.

DIMINUENDO: “disminuyendo”, es decir, gradualmente más suave. el término se representa a menudo con el signo de regulador (véase signos de dinámica, tabla o con la abreviatura dim. o dimin. es equivalente a decrescendo, pero al parecer su uso fue anterior que el correspondiente crescendo. **DINÁMICA:** aspecto de la expresión musical relativo a la variación del volumen del sonido.

FRASES: unidad musical definida por la relación entre melodía, ritmo y armonía, que termina con una cadencia. la palabra se tomó de la terminología de la sintaxis lingüística.

HERMENÉUTICA: arte de explicar, traducir o interpretar’) es el arte o teoría de interpretar textos, especialmente las escrituras sagradas y los textos filosóficos y artísticos.

MELODÍA: resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo. Tanto la articulación regular del tiempo a través del latir del corazón y la respiración, como la capacidad de producir y discriminar variaciones en la frecuencia de los sonidos, son características fisiológicas normales del ser humano.

MODO: la palabra modo tiene otros dos significados mejor conocidos en la actualidad: uno se refiere a los modos rítmicos de la teoría rítmica de la música mensural medieval, el segundo se refiere a la “escala” o “tipo de melodía” La

segunda definición abarca un amplio rango que va desde las escalas simples, con estructuras interválicas de tonos semitonos sin implicación de “tónica” o nota principal.

NOTA PEDAL: Nota que se mantiene mientras sobre ella se sucede distintos Acordes. La nota pedal suele ser la fundamental de la tónica o de la dominante. Sobre ella se puede preguntar cualquier sucesión de acordes, según el gusto del compositor, pero los más frecuentes son el I y el V.

PERIODO: parte de una composición que alcanza un grado significativo de cohesión armónica.

RITARDANDO: “retardando”, “retardado”, “reteniendo”, “retenido”, o sea, reducir la velocidad gradualmente, igual que rallando. Suele usarse la abreviatura rit.

TENUTO: “mantenido”, “tenido”; es decir, mantener el sonido durante el valor completo de la nota. En ópera el término puede referirse a mantener el sonido un poco más que su duración exacta para producir un efecto dramático. En ocasiones se usa la abreviatura ten.

TONALIDAD: sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental.

TÓNICA: primer grado de una escala mayor o menor.

TRASTE: [trasto]. (in.: fret; fr.: touche; al.: Bund; it.: tasto). Tira de tripa, hueso, marfil, madera o metal colocada perpendicularmente sobre el diapasón de ciertos instrumentos de cuerda. Igual que la cejilla, el trasto proporciona un punto de contacto que divide la cuerda en vibración definiendo la nota con mayor exactitud que al presionar la cuerda con un dedo.

TRÉMOLO: (it., “tembloroso”, “vibrante”). Las palabras “trémolo” y “vibrato” presentan algunas confusiones terminológicas. En su uso actual “trémolo” indica un cambio en la intensidad o en la repetición de una nota, mientras que “vibrato” se refiere a una oscilación o movimiento ondulatorio de la altura de un sonido.

15. LISTA ANEXOS

Anexo A. Imágenes correspondientes al análisis formal.

Anexo B. Tablas correspondientes al análisis armónico.

Anexo C. Partitura del análisis melódico.

Anexo D. Partitura usada en el trabajo de grado.

Anexo E. Recopilación audiovisual de algunas interpretaciones de la obra “Una limosna por el amor de Dios”.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma director

Firma coordinador

Firma calificador

Pereira (Risaralda). Agosto 12 del 2019.